

INVENCIÓN, TIMBRE Y ESCRITURA EN NATURALEZA MUERTA, DE CARLOS MARIO MASTROPIETRO

Miguel Ángel Baquedano UNLP - UBA

Resumen

El interés por la materia sonora y su desenvolvimiento en el proceso compositivo caracteriza uno de los aspectos que distingue a las poéticas musicales argentinas contemporáneas. Alrededor de los años sesenta, tras la influencia de ciertas personalidades, comienza a manifestarse una actitud compositiva que concibe el sonido como materia y evidencia su preferencia por las cualidades acústicas. Los fenómenos tímbricos, y el tratamiento de la instrumentación asociada a los mismos, es una predilección que orienta la obra de Carlos Mario Mastropietro. El presente estudio se propone una aproximación al proceso compositivo de *Naturaleza muerta* (2012), de Mastropietro, a fin de indagar acerca de la función relativa del timbre en relación con las estructuras sonoras. Nuestro acercamiento se apoya en una serie de conceptos: (a) la indagación del timbre solo resulta relevante asociada a la composición; (b) en sentido estético, el timbre procede de una estimación cualitativa, vinculado a un hecho musical, al lenguaje y a la escritura; (c) considerado en términos de la cantidad, el universo instrumental puede dividirse en el conjunto reducido y el conjunto grande, la *articulación* y la *mezcla* caracteriza, en principio, a cada uno de ellos.

Palabras clave: invención – timbre

La música contemporánea argentina se presenta como un fenómeno diverso, atravesada por diferentes aspectos que distinguen las poéticas musicales. Cualidades distintivas se pueden rastrear, ya a partir del vínculo con una determinada tradición, ya por cierto propósito formalista, ya por el establecimiento de alguna relación con la política, ya por la inclinación a la exploración sonora y su vínculo con medios tecnológicos, ya por el afecto por la materia sonora y su desenvolvimiento en el proceso compositivo, etc. Algunos de estos rasgos, hunden sus raíces en la historia de la música argentina erudita y conservan su vigencia en los tiempos actuales.

Desde los años sesenta aproximadamente, tras el influjo de ciertas personalidades de diversa procedencia, se verifica la existencia de una actitud compositiva que se asienta en una reformulación de las jerarquías en el tratamiento de los parámetros musicales: altura, duración, intensidad, timbre y en el apego por las cualidades tímbricas, acústicas. Esta tendencia fue enraizando y perduró a través del tiempo, alcanzando resultados característicos según el pensamiento musical de las diferentes generaciones y el despliegue de medios y recursos destinados a tal fin. El estudio de Osvaldo Budón, *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985*, testimonia de semejante actitud varias décadas atrás al tiempo que da cuenta de una forma de creación que concibe el sonido como materia y otorga preferencia por las cualidades acústicas, a instancias de la influencia varessiana. La receptividad de la obra de Varèse y las huellas de su impacto en nuestro medio abarca, según la perspectiva de Budón, a un conjunto de compositores argentinos, entre ellos, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Dante Grela, Alcides Lanza, Graciela Paraskevaidis.

La inclinación por los fenómenos tímbricos, y el tratamiento de la instrumentación asociada a los mismos, es una cualidad distintiva de la obra de Carlos Mario Mastropietro. Su predilección por el estudio de la instrumentación y las cualidades tímbricas se refleja, asimismo, en la enseñanza y la investigación en esta área que viene desarrollando desde hace varios años, *Música y timbre El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*,¹ reúne los resultados de la investigación realizada. Por otra parte, la enseñanza de la composición, junto a uno de sus maestros, Mariano Etkin – reconocido compositor de la materia-, ha sido una constante a lo largo de su carrera.

En el estudio que sigue, nos proponemos un acercamiento al proceso compositivo de *Naturaleza muerta* (2012), de Carlos Mastropietro, con el propósito de indagar acerca de la función relativa del timbre en relación con las estructuras sonoras.²

Nuestra forma de abordar este asunto se asienta sobre un conjunto de proposiciones procedentes de estudios previos, debidas, principalmente, a Pierre Boulez, que pueden reseñarse del siguiente modo: la indagación en torno del timbre solo resulta relevante en asociación con la composición; desde el punto de vista estético, el timbre procede de una estimación cualitativa, vinculado a un hecho musical, es decir, más allá de cualquier observación detallada de procedimientos instrumentales y vocales derivados del manejo pragmático de la instrumentación, nos importa especialmente el vínculo del timbre con el lenguaje y la escritura; considerado en términos de la magnitud, el universo instrumental puede dividirse en el conjunto reducido, característico de la música de cámara o conjunto instrumental, propiciando la *articulación*, y el conjunto grande, propio de la orquesta, propiciando el *enmarañamiento*. En lo que atañe a la *unidad de análisis*, esta será estimada conforme las propiedades de las estructuras sonoras y el manejo compositivo.

En *Naturaleza muerta*, Mastropietro prolonga su interés por el vínculo entre timbres instrumentales, voz y texto, después de la composición de *Historia del llanto. Un testimonio* (2010-2011),³ ópera de cámara para dos sopranos, bajo, actor y diez instrumentistas, basada en la novela homónima de Alan Pauls. En cuanto al título, habría estado motivado en *Naturaleza muerta con odio*, cuento de Mempo Giardinelli, cuya lectura, por parte de Mastropietro, coincidió con el momento de la composición (Mastropietro, 2016). Resulta ineludible, sin embargo, el ascendiente pictórico que encierra este nombre: *naturaleza muerta* es considerado un género, emergente dentro del proceso de laicización de la temática pictórica -a lo largo del siglo diecisiete- en la pintura flamenca, cuyo tratamiento procede a partir de la absoluta materialidad, donde, podría decirse, lo vivo se muestra inerte, inanimado.⁴ La obra procede de un encargo del Ensemble Sonorama, que tuvo a su cargo el estreno de la misma; los medios sonoros empleados son flauta, clarinete bajo, piano, violín, violonchelo y voz de los propios instrumentistas. Sin embargo, la voz, en tanto que tal, no aparece mencionada en la nómina de las fuentes sonoras en la portada de la partitura. Nada más en el prefacio, donde se ofrece una serie de instrucciones relativas a la notación y la ejecución, el compositor declara el uso de la voz a cargo de los intérpretes y brinda allí las

1 Carlos Mastropietro (Comp.)(2014). *Música y timbre El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata, Al margen

2 El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación Salas de música en la Argentina. Uso musical del espacio acústico, acreditado ante el Programa de Incentivos a los Docentes-Investigadores, S.P.U. del Ministerio de Educación, período 2015-2016, Código B277, Facultad de Bellas Artes, UNLP, bajo la dirección del Ing. Gustavo Basso.

3 Comunicación personal, 13/4/2016.

4 Parafraseando conceptos recibidos de Daniel Sánchez, Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, quién generosamente brindó su asesoramiento sobre este asunto.

indicaciones sobre su utilización: la voz es concebida como una acción complementaria a realizar por los ejecutantes. Tales indicaciones son las siguientes:

Flauta

La doble plica indica tocar y cantar simultáneamente. En las partes escritas a dos voces, la plica hacia abajo corresponde a la Voz.

[H], [E] y [T]: piano, violín y violonchelo

- Los/las intérpretes también utilizan la voz de acuerdo a las siguientes indicaciones. Los textos precedidos por

[H] se hablan en forma normal (no actuar)

[E] se entonan en alguna de las notas que toca el mismo instrumentista o cualquier otro instrumento.

En ambos casos la velocidad de pronunciación debe ser como en el habla normal o más rápida. Ajustar esta velocidad para que los textos no excedan la duración de las notas ejecutadas en el propio instrumento. La indicación [rápido] señala pronunciar el texto a mayor velocidad que lo normal.

- [T]: tararear simultáneamente lo que se ejecuta en el propio instrumento.

- Para [E] y [T] usar el registro más cómodo para cada intérprete (unísono u octava de los instrumentos).

- La intensidad de la voz debe ser igual o menor que la del sonido del instrumento.

- Los textos pueden traducirse al idioma del lugar donde se presente la obra.
(Mastropietro, 2012)

El rol complementario de la voz se confirma en un artículo de reciente aparición: "La integración de la voz y los instrumentos en la obra *Naturaleza muerta*". Allí, después de enumerar los timbres instrumentales de la obra, Mastropietro añade "en la que los mismos instrumentistas deben utilizar la voz como complemento del sonido habitual del instrumento y, al mismo tiempo en muchas ocasiones, como portadora de texto."⁵ (Mastropietro, 2015:142) Inmediatamente, pone en relieve el afán que guió la composición:

En esta pieza se destaca el trabajo con la generación de resultantes dirigidas a equiparar la voz con los instrumentos, de tal forma que en ningún caso prevalezca. Tomando en cuenta que en general las voces se destacan por sobre otros sonidos, como contrapartida, en la obra se ensaya complementar y amalgamar el sonido de los instrumentos con los vocales, en sus diferentes formas de aparición. (Mastropietro, 2015:142)

Habida cuenta de la intención que guió la creación de la obra y el hecho de haber dedicado un artículo al tratamiento de la voz e instrumentos, resulta curioso, al menos, no haber incluido la voz en la plantilla de medios sonoros, mencionarla, tan solo, a instancia de los instrumentistas a quienes se encomienda su empleo y asignarle un rol complementario en esta composición. El papel complementario que se estipula a la voz, con relación al desempeño del instrumentista, difiere con el rango que esta asume en el proyecto compositivo.

A las formas de emisión vocal ya mencionadas debe agregarse el silbido, sea al unísono o como voz independiente del sonido instrumental en las cuerdas, sea con altura indeterminada en el piano. En cuanto al tarareo, una explicación detallada sobre su uso aparece en el artículo arriba mencionado: refiere -en la mayor parte de los casos- a esbozos sugeridos por el habla y queda librado a la decisión del intérprete dentro de la variedad de formas posibles de ser aplicado; puede asumir dos funciones: complemento del sonido instrumental, o bien, sustituto de la palabra. (Mastropietro, 2015:149)

⁵ La acción simultánea del instrumento y la voz es concebida por Mastropietro como una manera más de la ejecución. (Mastropietro, 2015:155)

Digamos, al pasar, que un antecedente de la utilización de la voz de los instrumentistas puede hallarse en *Dos piezas para oboe y piano* (1995), de Graciela Paraskevaídís.

Volviendo a *Naturaleza muerta*, los modos de producción del sonido en los instrumentos –además de los convencionales– abarcan: frullato, eólico –nota con aire–, aire –aire no tónico–, pizzicato, cantar y tocar en la flauta; pizzicato, col legno batuto, arco con mayor presión, percusión con arco y dietro il ponticello, en cuerdas; sordina y pedal una corda, en piano. Este último, emplea también un frasco de vidrio con canicas, realizando una acción de rotación, y un silbato (que puede ser reemplazado por silbido), en determinados pasajes donde se halla indicado. El texto, por su parte, incluye frases y palabras sueltas, “fragmentos, deconstrucciones y alternancias”⁶ de textos empleados en obras previas:

en orden de aparición: *Hermógenes Cayo*, *Final de partida* e *Historia del Llanto*. Textos extraídos del film homónimo de Prelorán, de *Endgame* de Beckett y de la obra homónima de Alan Pauls respectivamente. (...) Además hay una suerte de entrelazado de los textos y de cada uno en sí mismo. (...) de alguna forma (...) se genera un nuevo meta texto que, además, ordena gran parte de la estructura de la obra. (Mastropietro, 2016)

Desde el punto de vista de las opciones técnicas y estéticas, puede decirse que Mastropietro prescinde de sistemas preexistentes de organización paramétrica privilegiando el manejo empírico: complejos de alturas, intervalos, esbozados intuitivamente que remitirían a la palabra hablada.⁷ En cuanto a la forma, se hallaría estructurada –como ya fuera señalado– a partir del empleo del texto y, de otro modo, en base a la articulación entre dos modos de organización, o configuraciones textuales,⁸ que serán descriptos a continuación.

En el comienzo de la obra, el despliegue de las alturas privilegia las relaciones interválicas de segunda, articuladas en sucesión o en simultaneidad –contiguas o disjuntas–, o, aun, reunidas en un clúster. Acciones recurrentes se presentan aliadas con intensidades fijas y determinadas formas de producción del sonido. (Véase Fig. 1 compases 1-5) El despliegue diacrónico se asienta sobre una ocupación concentrada del espacio donde el sonido vocal, hablado, queda sumergido en el entorno creado por los timbres instrumentales. Denominaremos I a este modo de organización.

Las marcas en la partitura (Fig. 1 cc.1-5) identifican figuras reiteradas acompañadas de un tipo de variación que podría denominarse por *desviación mínima del modelo*;⁹ (Boulez, 1989:196) según los casos, puede notarse (a) variación rítmica por aumentación / disminución de valores unitarios, o bien, por agregado / sustracción / permutación de valores dentro de una unidad mínima; (b) variación de alturas por agregado / sustracción / permutación / reemplazo –por desplazamiento a frecuencias vecinas, muchas veces–, en cada una de las partes instrumentales. Esta técnica, predominante en toda la composición, tiene su ascendiente en una concepción *no lineal* en el manejo de los

⁶ Comunicación personal, 13/4/2016

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Por extrapolación a este contexto del concepto empleado por Boulez para caracterizar, en música de Stravinsky, el desenvolvimiento fundado en la acumulación consecutiva / no consecutiva de figuras semejantes (“simetrías asimétricas”). Reconocida es la profundidad del estudio de Boulez sobre la especificidad rítmica de *Sacre du printemps*, de Stravinsky: construcción a partir del ritmo fundada en un juego recíproco entre simetría y asimetría. El reconocimiento y prestigio de la técnica compositiva de Stravinsky –durante el período “ruso” e, incluso, alguna composición posterior–, ha estado siempre presente en la cátedra de Composición, desde la llegada de Mariano Etkin a la Facultad de Bellas Artes, UNLP, extendiéndose, bajo su influencia, a su entorno.

elementos de superficie, se trata de un tipo de variación proclive a la *permanencia*, a propiciar, por ende, un cierto estatismo; es, precisamente, lo opuesto a la variación *continua*, esto es, transformacional, propensa al *cambio*, con su ascendiente en una concepción *lineal* en el manejo de los mismos elementos.¹⁰

Otras condiciones se establecen en los compases 6 a 13. El predominio de sonidos resonantes en los extremos, distribución dispersa en el espacio, produce un contraste: la ocupación más amplia del registro -por franjas discontinuas- se apropia de la acción, no obstante, las frecuencias empleadas preservan los intervalos de segunda. Atmósfera enrarecida, a la cual se suma, por momentos, el silbido. Denominaremos II a este modo de organización.

Dos modos de organización (I, II), a los que daremos en llamar *sustrato*, quedan así planteados, fundados en rasgos contrastantes. La continuación muestra, de nuevo, la alternancia de I (cc.14-18) seguido de II (cc.19-32). La Fig. 2 ilustra el pasaje comprendido entre los cc.14-28. Variados, estos modos reaparecen, a lo largo de la obra, modelados a través de la escritura de múltiples formas: sus componentes, extendidos o encogidos en el tiempo y más o menos concentrados o dispersos en el espacio, activan la superficie al tiempo que coadyuvan al desenvolvimiento de la forma.

En el artículo ya citado, Mastropietro afirma que las formas de emisión vocal (habla, entonación, tarareo, silbido) se encuentran siempre formando combinaciones con los instrumentos y manifiesta que los dos aspectos a los que apuntan las manipulaciones sobre tales combinaciones son: producir niveles dispares de fusión vocal-instrumental y, al mismo tiempo, controlar la comprensibilidad textual.(Mastropietro, 2015:143) Corresponde señalar, además, que el registro de los acontecimientos vocales está siempre intencionalmente encubierto por sonidos instrumentales.

Los compases 1-5 (Fig. 1) y 14-17(Fig.2) ilustran combinaciones vocales-instrumentales correspondientes con el modo I, previamente descripto. La observación atenta de estos pasajes revela que el compositor establece un juego entre figuras instrumentales y formas de emisión vocal y texto, cuya manipulación alterna entre *fijo/móvil*. Precisamente, las acciones recurrentes variadas, de los compases 1, 3 y 5, aparecen combinadas con diversas formas de emisión y diversos textos.

Variantes de las figuras del comienzo aparecen entremezcladas con distintas formas de emisión vocal y textos fijos y móviles, en los compases 14-17. Puede advertirse que ciertas frases, locuciones y vocablos aparecen cuidadosamente unidos a gestos y/o frecuencias fijas (en el propio instrumento). Alternativas de este juego, fundado en la oposición fijo/móvil, considerando textos específicos con la resultante instrumental total, pueden rastrearse en los siguientes casos:¹¹

10 Los términos lineal y no lineal son empleados conforme los conceptos desarrollados por Jonhatan D. Kramer, en *The Time of Music*.

11 En todos los ejemplos que siguen, allí donde no aparece la clave debe darse por sobreentendida la clave ordinaria. En caso de tratarse de otra clave, esta aparece indicada.

Fig. 1(compases 1-13)

Fig. 2(cc.14-28)

Fig. 1(compases 1-13)

Fig. 2(cc.14-28)

Fig. 1 c.1: Pno+VI+Vc [H] ¿qué hora es?; c.3: VI-Vc [T]; c.5: Pno+VI [E] la de siempre
Fig. 2 c.14. Pno+VI+Vc [H] ¿que hay que hacer?; c.15: Pno+VI+Vc [E] lo que lo; cc.15-16 él es su
cc.16-17 Pno+VI [E] lo que lo (Texto fijo (cf. c.15) reemplazo y combinado con una resultante casi-fija) [T]+Vc [H] te dejo [T]+Vc [T]

cc.39-40

c.43

cc.46-47

Fig. 3

cc.39-40: Pno [E] y solo que sino con como y con+VI [E] y (pausa) [E] y+Vc [E] y [T] [E] que [T]
c.43: Pno [E] en nada sino+VI [E] en nada su [T]+Vc [E] no
cc.46: Pno [E] en nada sino (Texto fijo (cf. c.43) reemplazo y combinado con una resultante casi-fija)+VI [T]+ Vc [T]; c.47: VI [E] que si no+Vc [T]



Fig. 4 (cc. 58-60)



Fig. 5 (cc.113-115)



Fig. 4 c.58: Pno [H] ¿tu boca?+Vi [H] ¿tu boca?

c.60: Pno [H] ¿tus manos?+Vi [H] ¿tus manos? (Texto móvil combinado con una resultante casi-fija (cf. c.58))

Una observación del pasaje (cc.58-60) permite apreciar el juego que deviene del empleo de resultantes casi-fijas moduladas por (a) texto móvil (c.58 y 60) (b) sustracción de texto (c.59)

Fig. 5 c.113 Vi [H] ¿tu boca? (Texto fijo (cf. c.58) reemplazo y combinado con una resultante móvil)+Pno silbido

c.115: Pno silbido [E] mal+Vi [H] ¿tus manos? (Texto fijo (cf. c.60) reemplazo y combinado con una resultante móvil) [T]+Vc [H] te dejo [T]

Una observación del pasaje (cc.113-115) permite apreciar un juego similar al descrito en la Fig. 4: resultantes casi-fijas moduladas por (a) texto móvil (c.113 y 115) (b) sustracción de texto (c.114)

c.51



c.84



Fig. 6

c.51: Vi [H] perdón [T]+Vc [H] perdón [T]

c.84: Pno silbido+Vi [T] [E] perdón [T]+Vc [H] te dejo trabajo perdón (Vocablo fijo –perdón- (cf.

c.51) reemplazo y combinado con una resultante casi-móvil) [T]

A partir de la observación de estos ejemplos, conviene destacar, por un lado, la manipulación de los elementos de superficie fundada en la técnica de variación antes mencionada, lo que propicia un tipo de construcción musical basada en “repeticiones inexactas” (tanto en el tratamiento de eventos consecutivos como no consecutivos), y, por otro lado, reparar en la resultante de las combinaciones con empleo de texto, sea hablado, sea entonado: dado que la tesitura y la intensidad de los sonidos vocales están encubiertas, solapadas por la escritura instrumental, tales sonidos, entremezclados con los timbres instrumentales, devienen una fantasmagoría.¹²

En cuanto al material textual, es escasa o nulumamente discursivo; remarca este aspecto su distribución aislada y el montaje del cual participa que produce un enmascaramiento sonoro y semántico. Vinculado a este asunto, conviene reparar sobre una serie de características referidas a la comprensión de la voz humana, del habla, en sí misma. Por una parte, estaría comprobado que tal comprensión demanda competencias específicas, independientes de aquellas utilizadas para la percepción de otro tipo de sonidos (Basso, 2009:182), además, su percepción no obedece a componentes acústicos invariables, dado que “los espectros de los sonidos del habla varían en el tiempo -no son estáticos-” (Basso, 2009:248). Por otra parte, la distinción de la palabra “depende también de indicadores semánticos, sintácticos y circunstanciales. La importancia de estos indicadores se potencia a medida que aumenta el ruido presente en el canal de comunicación” (Basso, 2009:239). En último lugar,

los sonidos son percibidos como lingüísticos o como no lingüísticos. (...) Una de las consecuencias de esta característica de la percepción del habla es nuestra incapacidad para oír los sonidos propios del lenguaje en términos de sus parámetros acústicos. (...) Para lograr una percepción limpia de los datos acústicos es necesario aislar cada fonema y sacarlo de contexto. Sólo a partir de ese momento se desactiva el modo lingüístico. (Basso, 2009:252)

Demás está decir, entonces, que las manipulaciones compositivas juegan un rol decisivo en el manejo de la inteligibilidad del texto -sea hablado o entonado- y, por ende, de las expectativas del oyente. Mastropietro juega con el efecto psicoacústico del enmascaramiento permanente del texto. Así, la particularidad inherente del texto, la discursividad, permanece frustrada, tanto por el empleo fragmentario, se diría *residual*, del texto, cuanto por hallarse aprisionada en entornos que la transmutan en cualidad sonora. El tratamiento del texto a lo largo de la pieza revela, indudablemente, la afición por las cualidades fonéticas antes que por cualquier forma de semántica. El trabajo realizado con el texto sería concomitante, pues, de la intención que guía la elaboración del sonido instrumental, en procura de una cualidad sonora en sí misma. Las otras formas vocales carentes de texto, tarareo, silbido y cantar y tocar en la flauta, aportan una cualidad sonora más, a fundirse en el entorno instrumental con el cual se amalgaman.

Un asunto que merece nuestra atención, concierne al grado de *indeterminación* del resultado vocal. La conciencia del compositor en torno del mismo aparece expresada de la siguiente manera:

al trabajar con la voz, inevitablemente surgen ciertas indeterminaciones provenientes de las diferencias entre los intérpretes, además de la obvia condición registral femenina o masculina. Algunos de estos aspectos están trabajados en la obra en el sentido de

¹² Téngase en cuenta que nuestro análisis considera las intenciones compositivas fuera de las consecuencias de las mismas en el momento de la interpretación.

manipular el diseño compositivo para que no afecten la resultante pretendida. (...) en los momentos en que surge la voz hablada, se intenta cubrir el ámbito registral de ambos sexos a la vez; cuando se entona, ya sea texto o tarareo, se considera la variable de que el instrumentista cante al unísono o a la octava de los instrumentos. Esta indeterminación relacionada con la diversidad de posibles resultados vocales, forma parte original de la obra desde que intencionalmente no se señala el tipo de intérprete para cada instrumento. (Mastropietro, 2015:144)

Otros rasgos que cabría considerar se refieren a la disposición y competencia de cada intérprete para sincronizar acciones instrumentales-vocales, según las prescripciones dadas. Así, la indeterminación derivada de la pluralidad de consecuencias de la sincronización individual de acciones instrumentales-vocales, es constitutiva de la obra. Sobre este aspecto más amplio de la indeterminación, consustancial de toda forma de la interpretación musical, el compositor se expresa en un artículo que trata sobre su tarea creativa,¹³ de la siguiente manera:

Me planteo cuestiones como la fragilidad de la obra, entendida como grado de resistencia frente a inexactitudes en la interpretación. Inexactitudes –que pueden resultar favorables o desfavorables- relacionadas con cuestiones de infraestructura (tipo, calidad y versatilidad de los instrumentos y espacios utilizados) pero fundamentalmente relacionadas con la interpretación propiamente dicha, lo que involucra aspectos como la comprensión de la obra, la interpretación de las variables que no se encuentran cabalmente establecidas en la partitura, la irregularidad propia del ser humano en la ejecución y la habilidad de los intérpretes.

Entonces, tomo decisiones que afectarán la puesta en obra de cada idea.(Mastropietro, 2007: 115)

De esta forma, el acto de la composición musical implica, en Mastropietro, la conciencia de las relatividades, la percepción anticipada de las variables e imprevisiones que no pueden ajustarse a los límites impuestos a través de la escritura.

En vista del interés que guía nuestro trabajo, conviene ahora examinar la relación *timbre-sustrato*. De acuerdo a las comprobaciones realizadas, el compositor dirige su atención a la densidad relativa, la ocupación variable del espacio y la resultante textural y tímbrica, sea a través de la proyección sucesiva o simultánea de las figuras, impulsiones con/sin resonancia y sonidos resonantes (a través de unísonos, octavas, bicordios o complejos y, eventualmente, combinaciones de algunos de ellos). En muchos casos, la concentración o dispersión de intervalos de segunda –además de otros intervalos-, y, por momentos, relaciones microtonales, modelan la materia. A partir de la conjunción de alturas, duraciones, intensidades, articulaciones, timbres y el modo de organización en que se dispone la misma, el compositor crea configuraciones de exigua tonicidad, centrándose, más bien, en las consecuencias de los modos de producción del sonido y del perfil dinámico. El producto de las manipulaciones coadyuva a la neutralización de la percepción de la tonicidad de la altura, esta resulta -en buena medida- de la intervállica empleada en elementos sincrónicos y diacrónicos: la tensión creada por la relación frecuencias-duraciones-intensidades-timbres transmuta la función intervállica (melódica/armónica) en función *tímblica*, posibilitando así la creación de una superficie sonora con preeminencia de sus cualidades matéricas: la materia sonora y su despliegue deviene entonces el interés prioritario del compositor. La amalgama de sonidos vocales e

13 Carlos Mastropietro, (2007). “Reconstrucción”.

instrumentales contribuye a la creación de un timbre complejo, en otras palabras, propicia la obtención de una resultante sonora *per se*.¹⁴

Desde otra perspectiva, considerando la identidad estética del timbre vinculado al lenguaje, la escritura y su empleo, puede decirse, siguiendo a Boulez, que el sustrato mismo, modos de organización o configuraciones texturales, se establece a través de la escritura interna (Boulez, 1991:546), es decir, aquella escritura que, desde adentro, es capaz de construir el objeto. Complementaria de ella, otro tipo de escritura, externa, “pone en relación estos diferentes objetos en un contexto formal, en una perspectiva de evolución.”¹⁵ (Boulez, 1991: *ibíd.*)

Otro punto de vista, derivado del análisis del mundo instrumental según el tamaño o dimensión, permite distinguir entre el conjunto pequeño (música de cámara) y el grande (orquesta), atribuyendo a cada uno de ellos, las siguientes propiedades: “El número pequeño es, de preferencia, el mundo de la articulación, mientras que el número grande es esencialmente el mundo de la fusión. Articulación y fusión, estos son los dos polos extremos del empleo del timbre en el mundo instrumental.”¹⁶ (Boulez, 1991: *ibíd.*)

Habida cuenta del resultado obtenido por Mastropietro en la obra que nos ocupa, es menester reconocer que, más allá de la predilección por el análisis o la articulación -tal como lo asevera Boulez- el pequeño conjunto puede propiciar justamente lo opuesto: *fusión* o *enmarañamiento*, sobre todo a instancias de la transmutación de la función interválica en función tímbrica apuntada más arriba. Respecto de semejante transmutación, no podría dejar de rememorarse el antecedente de la experiencia pionera de Varèse en tal sentido, especialmente sus composiciones para vientos o vientos y percusión y, posteriormente, el logro de Ligeti, un resuelto compositor de la materia, y su forma de escritura para el conjunto de cámara en composiciones de los años sesenta. Remontándonos todavía más atrás, tal vez, el pensamiento musical de Mastropietro sigue, en última instancia, las huellas de la “‘materización’ de la música”, que Satie y Debussy comenzaron y que Stravinsky habría refinado. (Etkin y otros, 1998:54)

Fusión, mezcla, esa es la propiedad distintiva de la función del timbre, acorde a su empleo, en *Naturaleza muerta*. Los medios sonoros se involucran fusionándose como componentes de una textura, algo así como porciones susceptibles de atrapar en entornos diversos. Contribuye a la creación de un timbre complejo las cualidades sonoras de la voz que se entremezclan con los sonidos instrumentales. La materia y sus cualidades tímbricas, además de la textura y sus modificaciones, sobrevienen causa o razón compositiva, mientras el despliegue de la forma deriva de ambas.

Bibliografía

Baquadano, M. (2003). “Timbre y composición – Función relativa del timbre”. En *Actas del 4to. Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, pp.75-76

¹⁴ Aun en aquellos pasajes instrumentales, sin empleo de la voz, las disposiciones involucran siempre, como mínimo, dos timbres diferentes.

¹⁵ Traducción propia

¹⁶ Ídem anterior

-(2004). "Acerca de la función relativa del timbre en ciertas estéticas musicales del siglo veinte". En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP

Basso, G. (2009). *Percepción auditiva*. Bernal, Colección Música y Ciencia, Editorial UNQui

Boulez, P. (1989) *Jalons* (pour un decennie), Textes réunis et présentés par Jean Jacques Nattiez, Préface posthume de Michel Foucault. París, Bourgois

-(1991) "Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage". En Bourgois, Christian, (Ed.) *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris, IRCAM, pp. 541-549

Budón, O. (2007). *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985*. Montevideo, inédito

Etkin M., Cancián G., Mastropietro C., Villanueva C. (1998). "Forma y variación en la música del siglo XX". En *Revista Arte e Investigación*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Año II, n.2, pp. 52 a 57.

Kramer, J. (1988). *The Time of Music*. New York, Schirmer Books

Mastropietro, C. (2007). "Reconstrucción". En Fessel, P. (Comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, pp.113-121

-(2012). *Naturaleza muerta*, partitura [archivo PDF]. s.l. s.e

-(2015). "La integración de la voz y los instrumentos en la obra *Naturaleza muerta*". En *Revista Música e Investigación*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Año XV, n.23, pp. 141-156

-(2016) 13 de abril. Comunicación personal por correo electrónico